HOLOCAUSTUL IN CINEMATOGRAFIE
SHOAH DE CLAUDE LANZMANN
De ALINA SAVIN

În eseul *Să iertăm?,* Vladimir Jankelevicz a spus despre Holocaust că ar fi fost o crimă metafizică, fără egal în istorie, o crimă de proporţii uriaşe, care a maculat pentru totdeauna conştiinţa umanităţii. Scriitorul ajunge la concluzia că uitarea acestui episod dramatic este imposibilă şi impardonabilă. Este de datoria fiecarui om să nu uite şi să nu ierte, tocmai pentru ca această crimă să nu se mai repede vreodată.

Cinematografia a insistat îndelung acestui subiect. Există cîteva sute de filme şi documentare despre Holocaust, fiecare încercînd să redea, enormitatea întîmplărilor. Tehnicile de prezentare a faptelor sînt diferite, depinzînd de sensibilitatea şi de personalitatea fiecărui regizor. Există unii regizori care prezintă realitatea brută, recreînd cinematografic ororile războiului, lăsîndu-i spectatorului sarcina nu de a-şi imagina faptele, ci de a le judeca. Alţi regizori aleg un destin individual care, pierdut în masa de destine distruse de Holocaust, capătă valoare de simbol, de receptacol al tuturor durerilor resimţite de evrei. În *Moştenirea lui Felix Nussbaum*, film color de 29 minute, color, ne este prezentată povestea unui artist geman evreu care, în timpul celor 4 ani cît s-a ascuns la Bruxelles, a pictat un număr important de lucrări care au ca subiect central evreimea europeană în timpul Holocaustului. Cu o lună înainte de eliberarea Bruxellului el a fost găsit de Gestapo şi transportat la Auschwitz, unde a murit. Alte filme au ca subiect receptarea Holocaustului după război, cînd un anumit tip de uitare se lasă peste conştiinţe, petrecîndu-se exat ceea ce nu ar fi vrut Jankelevicz să se întîmple. Nu este vorba despre o uitare istorică, ci, mai degrabă, de o re-vizitare nostalgică a unui trecut sumbru. În alte filme găsim o recurenţă a tuturor acestor tehnici cinematografice, de exemplu, în *Copii din Izieu*, documentar color de 28 minute. În 1944, cu o lună înainte de terminarea războiului, Gestapoul din Leon, sub conducerea lui Klaus Barbie, a trimis un tren cu două vagoane în satul francez Izieu. Misiunea era exterminarea copiilor dintr-un orfelinat cunoscut sub numele de La Maison d'Izieu. 44 de copii evrei cu vîrste cuprinse între 4 şi 17 ani şi 5 adulţi supraveghetori au fost îmbarcaţi în vagoane, trimişi la Auscwitz şi gazaţi imediat. Personale inervievate în acest film sînt ultimii martori ai evenimentului, Beate şi Serge Klarsfeld, care au reuşit să îl aducă pe Barbie în faţa justiţiei, şi doi copii care se ascunseseră, şi care au devenit martori ai acelei orori.

Există şi unii regizori „filozofici", „eseistici", care nu vor să impresioneze spectatorul prin forţa dramatică a imaginilor, ci prin aceea, mult mai tăioasă şi mai profundă, a cuvintelor. Imaginilor acesora sînt neutre, poate chiar „politically correct", dacă ar fi să folosim un termen actual, însă dialogurile filmului îi străpung privitorului bariera de scepticism în ceea ce priveşte Holocaustul.

Din această ultimă categorie face parte filmul *Shoah* de Claude Lanzmann, film de o intensitate extremă, care îşi păstrează, de decenii, actualitatea, fiind, probabil, documentarul despre Holocaust cel mai vizionat în lume. Probabil că prima întrebare a cineaştilor este cum se poate face un film cu cest subiect după Lanzmann. Filmul, deşi nu prezintă scene de o violenţă brută, este cutremurător. Au existat chiar şi intelectuali care l-au găsit mult prea dur, din punct de vedere moral, mult prea tranşant, dacaă se poate vorbi despre „duritate" cînd este

prezentat acest subiect. Tzetan Todorov, intelectual francez de origine bulgară, filozof cu o orientare de stînga, este de această părere.[1]

Claude Lanzmann sondează oroarea în toate dimensiunile acesteia, devenind un fel de topograf al morții. Camera se mişcă în principal pe orizontală, poate pentru a prezenta proporțiile crimei. La Chelmno, care a fost locul primei exterminări a evreilor cu gaz de eşapament, în camioane, unde au fost asasinate 400 000 de persoane, camera începe prin a urmări cursul rîului Ner, alunecînd împreună cu barca în care se găseşte Simon Srebnik care, adolescent, a fost înrolat printre « evreii de muncă » pentru a îngropa cadavrele victimelor, apoi pentru a le dezgropa şi a le arde. Arin privirea lui, spectatorul revede apa, pădurea de un verde potolit, proaspăt, din simplul motiv că fusese plantată de curînd, pentru a masca scena măceluli. Si la Ponari sînt păduri, despre care îşi amintesc doi supraviețuitori care privesc arborii unui peisaj israelian.

Defilează unele după altele Treblinka, Oswiecim (Auschwitz), Wlodowa, Malkinia. Grabow, sub lumina blîndă a verii sau sub zăpada murdară a iernii, la diferite ore din zi, în orizontalitatea prezentului, este decorul unde sînt interogați diferiți locuitori, singuri sau în grup. Simultan, filmul se construieşte ca o vertiginoasă spirală descendentă. Camera se transformă în instrument de forare, pătrunzînd în locuri, în chipuri şi în suflete. Simon Srebnik, adolescentul cîntăreț din Chelmno, mergînd pe fostele cîmpuri ale morții, se apleacă şi mestecă puşin pămînt. Camera se întoarce către pietrele de la Treblinka. Coboară treptele care duceau către camera de dezbrăcat din crematoriile II şi III la Auschwitz, ea plonjează în celulele unde erau ținuți în secret membrii Sonderkommandos-ului.

Camera scrutează oameni, penetrîndu-le fără a judeca atitudinile, figurile, îi izolează sau îi regrupează, apoi îi abandonează pentru a se pierde în peisaj, lăsînd cuvintele să ia locul gesturilor. Tuturor acestor ființe, Claude Lanzmann le pune aceleaşi întrebări. Revine tot timpul asupra unor detalii concrete : frigul, căldura, setea, foamea, țipetele, loviturile, mirosurile, timpul necesar pentru gazare în camioanele din Chelmno, dispunerea cadavrelor în gropi, tehnnicile utilizate pentru a le face să dispară, durata dintre venirea trenurilor şi moartea oamenilor, sau timpul necesar pentru arderea corpurilor în crematoriu. Vocile răspund, parte a unei memorii literalmente fizică.

Abraham Bomba, într-un coafor din Tel Aviv, tunde părul unui bărbat şi izbucneşte în plînd atunci cînd evocă amintirea unuia dintre prietenii lui, forțat să facă aceleaşi gesturi pentru propria lui soție şi pentru sora sa, două minute înainte ca acestea să intre în camera de gazare. Vocile martorilor polonezi descriu în detaliu venirea prizonierilor, starea evreilor, soarta lor, care era cunoscută de toată lumea. Suchomel explică funcționarea lagărului Treblinka. Asistăm la o incarnare a adevărului, pentru a folosi aceleaşi cuvinte ca regizorul. În gropile din Chelşno, din Sobibor şi din Treblinka, existau cadavre în putrefacție. Gaz care se degaja. În camioanele din Chelmno, întunericul crea panică, se auzeau țipete cîțiv kilometri buni. Cînd, la Auscwitz, se deschideau camerele de gazare, oamenii, « blocuri compacte de piatră », se prăvăleau. Cînd Filip Muller scotea cadavrele, vedea că oamenii sînt răniți. « Pentru că în întuneric, ei se amestecau, se băteau, luptau… ». Acelaşi adevăr neliniştitor ne face să asităm la mărturia lui Jan Karski, fost cursier al guvernului polonez în exil, care a cunoscut ghetto-ul din Varşovia în 1942. Mărturiile au acelaşi ton, deşi în limbi diferite : idiş, ebraică, poloneză, germană, engleză, reluări în frnacză de către interpret sau subtitluri, tot acest amestec de limbi pătrunde în spiritul spectatorului, devenir martor spiritual la ororile Holocaustului. Nimeni nu poate uita gestul cinic, de o brutalitate incredibilă, de tăiere a beregatei, repeteta de mai multe ori în timpul filmului, de către conducătorul locomotivei, de către țărani, naziști, supraviețuitori. Aşadar, acest documentar, departe de a se situa în trecut, îl

[1] Tzvetan Todorov scrie : « *Shoah*, film despre ură, este făcut cu ură şi propovăduieşte ura » (*Face à l'extrême*, Seuil, 1991, p. 255)

obligă pe spectator să se plaseze din punct de vedere moral într-un prezent care are tendința să uite sau sa minimilizeze faptele. Insă acest timp prezent se derulează în ritmul scandat de mersul locomotivei, aceeaşi care a trasporatt evreii. Peisajele pe care aceasta le traversează, de o frumusețe naturală extraordinară, în decalaj complet cu frazele spuse, devin terifiante. Shoah reuşeşte să smulgă peisajelor aureolate de frumusețe masca de inocență.

[2]

Dar cine este acest Claude Lanzmann, care a reuşit să facă un film în care violența brută a faptelor este prezentată doar prin puterea cuvintelor, a logosului, pe fondul unor imagini frumoase? Regizorul şi eseistul francez s-a născut în Paris în 1925 şi a fost activ în timpul Rezistenței. După ce şi-a terminat în Franța studiile de cinematografie, a fost conferențiar la Univeristatea din Berlin între 1948–49. In 1952 i-a cunoscut pe Jean Paul Sartre şi Simone de Beauvoir, devenind prietenul lor personal şi un partener în dezbaterile lor filozofice şi publice. Sartre, de Beauvoir şi Lanzmann au fondat revista *Les temps modernes* (1946), la care Lanzmann era redactor. In 1970 Lanzmann a părăsit domeniul jurnalismului pentru o carieră în film şi timp de 3 ani a realizat filmul *Pourquoi Israel?* Acesta a fost primit cu căldură de către critici, fiind denumit chiar "cel mai bun film despre Israel care a fost realizat vreodată". Însă în monumentalul film Shoah, la care a lucrat peste 10 ani, s-a văzut ampoarea exactă a talentului lui. Premiera filmului a avut loc în Franța în 1985 iar peşedintel Mitterand a asistat la deschidere. Filmul a fost prezentat apoi la Londra, Noy Zork, Ierusalim, inlusiv la televiziunea polonează, în ciuda unui protesc al guvernului de atunci, care susținea că filmul prezintă exclusiv imaginea unor polonezi care au colaborat cu naziştii şi care şi-au dorit distrugerea evreilor. [3]

Shoah este un film coşmăresc. Timp de 9 ore spectatorul este scufundat în teroarea pe care o lasă în urma lor cuvintele grele, fără ca nici cea mai vagă imagine cu ororile descrisă să ne fie prezentată. Interogat în 1982 de către cineast, fostul şef nazist al secțiunii 33 a căilor ferate a Reichului, supranumit Stier (Taurul) desemnează chiar şi acum conținuul vagoanelor cu deportați drept o adunătură de canalii. El precizează chiar, de două ori : « Evrei şi criminali » (*Juden un Verbrecher*). Apoi, jenat de privirea lui Lanzmann, el adaugă: "Se pare". În acelaşi fel, la 40 de ani după oribilele crime, polonezii intervievați la Chelmno şi la

[2] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

[3] FORGES, JF, *Le cinéma de Claude Lanzmann*, cinéma de la vérité, vérité du cinéma, Telerama, Paris 1994, introducere ; Enczclopedia Judaica, articolul *Claude Lanzmann*

Treblinka nu spun niciodată : « Evreii » ; traducătoarea poloneză, o tînără catolică bine-intenționată, încearcă să deformeze puțin sensul cuvintelor acestora, să le îndulcească. Ei spun fără oprire : youtres, youpins. In ochii lor, asasinatul în masă a evreilor este doar un detaliu istoric, părînd, uneori, chiar încîntați că evreii au fost exterminați din satele lor. Cînd vorbeşte despre epidemia de tifos căreia i-au căzut victime ultii prizonieri, funcționarul nazist care era administratorul ghottoului din Varşovia foloseşte următoarea expresie : *Leichen auf Urlaub*, cadavre în permisie, în concediu. Acest funcționar nazist, ne face să înțelegem Claude Lanzmann, administra, de fapt, foamea şi moarea în ghettoul din Varşovia. Este un bărbat aproape gras, doctor în drept, (*Doktor Juris*) recunoaşte că evreii care erau aduşi în ghetto nu putea face nimic altceva decît să se supună ordinelor, pentru că erau pur şi simplu livrați morții.

Numeroase mărturii din timpul filmului susțin că satele din jurul Auscwitz-ului s-ar fi îmbogățit dintr-o dată datorită comerțului cu dinți de aur pe care țăranii i-au smuls evreilor morți sau vii, vînzîndu-i apoi traficanților de cadavre, încă încastrați în fragmente de maxilare sparte şi însîngerate. Au urmat perioade de sărbători populare, pentru că oamenii aveau bani pentru muzicanți şi prostituate, toți veniți de la Varşovia.

Claude Lanzmann face un periplu cinematografc al fostelor centre importante hasidice din Polonia, prezentînd, în cîteva interviuri cu oameni simpli, distrugerea hasidismului.[4] Aceste persoane, țărani simpli, încîntați de acest final al vecinilor lor, le-au ocupat acestora casele, le-au transformat sinagogice nearse în hambare şi le-au luat locul în comerț.

Spectatorul atent poate remarca în timpul filmului semnele unei perversiuni sistematice a limbajului uman. Scara către crematoriul de la Treblinka este rebotezată *Himmelsweg*, drumul (calea) cerului. Ordinele de drum ale deportărilor feroviare sînt mascate sub sigle inocente sau sub eufemisme brutale, care caracterizează un anumit umor de potență germanică, foarte special în atrocitatea lui. Nu femei, bărbați sau copii țipă atunci cînd sînt îmbarcați în camioanele cu gaz din Chelmo la începutul exterminării, ci simple « mărfuri » (*Ware*). Traducerea inscripțiilor de pe panourile vestiarului care duce către camerele de gazare şi către crematoriu ar fi « Centrul internațional de informare ». La intrarea la duşurile cu gaz asfixiant Zyklon-B se poate încă citi :

Fii curat. Spală-te. Igienă înainte de toate. Un păduche e semnul morții.

[4] *Hasidismul* a fost o miscare spirituala care si-a avut originea in SE Poloniei. Societatea iudaica fusese zguduita din temelii de mai multe evenimente. In primul rind a fost vorba despre pogromurile din secolul 17, in special cel din 1648, cind cazacii condusi de Bogdan Chmielnicki au omorit mii de evrei in Ucraina si Polonia. Mai exista, de asemenea, problema impozitelor exagerate si a presiunilor din partea bisericii crestine. Aceasta criza istorica s-a impletit cu o criza spirituala, pentru ca rezultatul acestor evenimente a fost un declin a educatiei iudaice in Polonia, intelectualii preferind sa plece in Lituania, unde situatia era mult mai stabila. Pentru evreimea poloneza a inceput atunci o perioada de ignoranta si superstitii, studiul limitindu-se la speculatiile escatologice ale kabalei. A fost, apoi, vorba despre demoralizarea produsa de convertirea la islamism a lui Shabbetai Zevi si la crestinism a lui Jacob Frank, doi falsi mesia care nu au lasat in urma decit scindare si neincredere. In acest climat de ratacire spirituala s-a nascut si s-a format Rabbi Israel ben Eliezer, *Ba'al Shem Tov*, adica « Cel ce cunoaste numele sfint ». Traditia spune ca s-ar fi nascut in 1698 sau 1700, intr-o localitate de la granita dintre Galitia si Bucovina. Dupa ce a trait citva timp in Galitia, s-a mutat impreuna cu sotia sa intr-un sat indepartat din Carpati, unde s-a dedicat studiului. Istoricul nu are multe date despre viata lui, pentru ca nu exista nici un document scris despre el din perioada aceea, tot ce se stie provenind din legendele transmise de discipolii sai. Pentru ca se adresa direct nevoilor oamenilor simpli, predicind o viata religioasa sincera, intuitiva, care sa fie deschisa prezentei lui dumnezeu, publicul sau a fost extrem de larg. Dupa moartea lui Ba'al Shem Tov, multi dintre discipolii lui au infiintat centre hasidice in cele mai indepartate colturi ale Europei de Est : rabbi Dov Baer in Meseritz, rabbi Jacob Iosif in Polnoye, rabbi Nahman in Brotslav. Acestia erau numiti « tzadici » (cei drepti), si au dat nastere uneor adevarate dinastii de rabini, dintre care unele luau numele orasului unde pastoreau.

Totuşi, în filmul lui Claude Lanzmann, nici una dintre aceste crime « metafizice », de o brutalitate şi de un cinism extrene, nu pare să fi impresionat pe locuitorii ţărilor complice la Holocaust[5]. De exemplu, Henrik Gawkowski, vatmanul polonez care conducea trenurile către Treblinka (care poate fi văzut în imaginea de pe afişul filmului), devine un adevărat personaj, e o realitate uimitoare. Gestul tăierii beregatei pe care îl face atunci cînd intră în gara de la Treblinka, gest spontan, ar putea să îl condamne, pentru că nu este, ca la ceilalţi, un gest de fraternitate, de compasiune, de înţelegere a ororilor petrecute, ci un gest maşinal., instinctiv, pentru că se înscrie într-o rememorare a unui trecut pe care el îl retrăieşte în faţa camerei de filmat. In acelaşi timp, acest personaj este singurul personaj ne-evreu din film care trăieşte o umanitate sinceră, sfîşietoare, pentru că din cuvintele acestui ţăran simplu înţelegem că el fraterniza cu victimele care sufereau în trenul pe care îl conducea el. Claude Lanzmann îl prezintă pe acest personaj cu respect, de altfel, el îi respectă pe absolut toţi martorii pe care îi intervievează, nedînd nici un ultimatum moral. El îşi ajută actorii, care sînt oameni reali, să îşi amintească, iar uneori acesta pare a fi un act de crizime, cum ar fi scena cu bărbierul din Tel Aviv, care plînge în faţa camerei de filmat.

Pentru a prezenta tehnica cinematografică pe care o foloseşte Lanzmann în documentarul său – fluviu, mă voi pri asupra uneia dintre primele episoade ale filmului, cea care îl introduce spectatorului pe Simon Srebnik.

După un text introductiv care ne prezintă în linii largi « acţiunea » filmului[6], spectatorul vede primele imagini : e zi, un peisaj natural acvatic dintr-o Polonie rurală.

[5] In 1984, o profesoară de istorie de la universitatea ebraică din Ierusalim, Léah Balint, supravieţuitoare a Holocaustului, a început o anchetă asupra copiilor evrei ascunşi în timpul războiului în mînăstirile poloneze, şi a căror urmă a fost pierdută după eliberare. După o serie de conferinţe istorice consacrate Holocaustului, care s-a ţinut la Varşovia, cardinalul Dombrowski a ţinut după mesă un discurs anti-evreiesc foarte violent, atacînd aceste călugăriţe care au avut grijă de copii evrei. In calitatea ei de istoric israelian, Léah Balint, care a asistat la mesă, s-a ridicat şi a spus : E adevărat că unele drumuri care duceau către Auschwitz veneau, de asemneea, din sînul Bisericii. Cardinalul, stupefiat, a răspuns : Ce tupeu are şi această evreică insolentă ! (RAMOGNINO, Pierre *Shoah et la liberte*, (*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)

[6] *L'action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner, Pologne. À 80 kilomètres au nord-ouest de Lodz, au cœur d'une région autrefois à fort peuplement juif, Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination de Juifs par le gaz. Elle débuta le 7 décembre 1941. 400 000 Juifs furent assassinés à Chelmno en deux périodes distinctes : décembre 1941 - printemps 1943 ; juin 1944 - janvier 1945. Le mode d'administration de mort demeura jusqu'à la fin identique : les camions à gaz.* (Claude Lanzmann, Shoah, Gallimard Folio, 1995, p.35, text integral al filmului, tradus în română la editura EST (Samuel Tastet Editor, Bucuresti)

[7]

Aflăm imediat că ne găsim în locul unde au fost exterminaţi cu gaz primii evrei. Patru sute de mii de evrie au murit asasinaţi aici. In barcă sînt doi bărbaţi supravieţuitori ai teribilului episod : Mordechai Podchlebnik şi Simon Srebnik. Simon Srebnik, copil de 13 ani si jumătate, a fost executat de nazişti cu două zile înainte de venirea trupelor sovietice. A scăpat, însă, a fost luat acasă de un ţăran polonez şi scăpat de doctorul-major al Armatei roşii. După 30 de ani, Claude Lanzmann l-a convins să revină la Chelmno.

În planul general vedem un bărbat care este aşezat, tăcut. La cealaltă extremitate un bărbat e în picioare, cîntînd cu voce tremurată. Camera, urmărind cursul rîului, filmează eplasarea ambarcaţiunii de la stînga la dreapta. Malurile sînt încadrate de arbori, de aceea panoramicul foarte lng şi foarte lent se luminează treptat. Se aud lătratul unui cîine şi cîntecul, ale cărui cuvinte sînt traduse. Lectura textului rpecedent ne ajută să ne înţelegem că bărbatul este Simon Srebnik, copilul cîntăreţ, care traversează din nou regiunea pe rîul Ner, într-o ambarcaţiune plată. La sfîrşitul planului, voci « off », ale âăranilor polonezi, traduse de o interpretă în franceză, îşi aduc aminte că l-au ascultat în tinereţe pe acest băiat.

Acest prim plan defineşte, încă de la începutul filmului, cîteva eşemente fundamentale pentru ansamblul documentarului : locurile, peisajele (revenirea locului în care s-a petrecut drama), vocile (traduse sau sub-titrate), personajele (Evreul, singur, imobil, care nu vede încotro se îndreaptă şi polonezii care vorbesc, care acţionează, fiecare avînd propria lui manieră de a-şi aminti), panoramicul (mişcare descriptivă a acamerei, care prezintă şi reperezintă acţiuni trecute sau prezente). Incă de la primele imagini ne dăm seama că regia este foarte bine pusă la punct.

[8]

[7] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.
[8] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

Îl regăsim pe Simon Srebnik, în plan apropiat talie, pe barcă. Are 47 de ani însă pare de 60. este îmbrăcat simplu şi cîntă cîntecul pe care l-am auzit în planul precedent. La începututl cadrului apare în plan « inocentul » satului care priveşte, aşezat, imobil, barca. Camera de pe ambarcaţiune, avîndu-l în faţă pe Simon Srebnik, efectuează un travelling lateral urmărind deplasarea pe apă. Panoramice uşoare instalează celelalte personaje în cadru, apoi un zoom puternic face un plan central pe figura tăcută, ridată, marcată, cu privire inexpresivă a lui Simon Srebnik. Din nou, vocile polonezilor se fac auzite. Ei îşi exprimă emoţia la auzirea, după atîţia ani, a copilului-cîntăreţ.

[9]

Următoarea secvenţă ne introduce celelalte elemente constituente ale filmului : chipurile (cel al lui Simon Srebnik, supravieţuitor excepţional, figură-simbol), travellingul (mişcare a camerei care urmăreşte o acţiune), repetiţia (revenirea într-un loc, revebirea asupra frazelor, refacerea anumitor gesturi). Simon Srebnik, în plan apropiat umăr, merge, tăcut, pe un drum forestier. Camera, purtată pe umăr, îl precede printr-un travelling din spate. El priveşte, caută din priviri, întoarce capul şi spune : E dificil de recunosut, dar e chiar acest loc. Dorinţei de reîntoarcere se opune acoperirea urmelor trecutului. Totul a dispărut, natura a invadat locul. Doar Simon Srebnik a rămas pentru a povesti ororile petrecute aici. Această absenţă – prezenţă a locurilor naturale se va impune de-a lungul filmului.

[10]

Planurile 3 şi 4 fac legătura între viziunea spectaorului şi viziunea lui Simon Srebnik, privitorul descoperind, cu ajutorul unui panoramic foarte larg, locul : o poiană vastă, fără arbori, unde nu se văd decît fundaţiile de piatră a fostelor clădiri. Iarba a invadat totul, este foarte dificil să distingi urmele. Acest plan este mut, lucru foarte îndrăzneţ în cinematografie, apoi Srebnik reafirmă apoi că nimeni nu a ieşit viu de aici, şi atunci cînd pronunţă aceste

[9] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.
[10] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

cuvinte, el, supraviețuitorul, îşi pune problema afirmării lui directe. In Shoah nu există nici o voce off, nici un comentariu savant sau critic. Nu există decît mărturii directe.

[11]

Simon Srebnik descrie, în fața acestui vid peisagistic, venirea camioanelor, imensele cuptoare şi flăcările care ajungeau pînă la cer. El arată cu privirea şi cu un semn al mîinii mărimea flăcărilor, pe care le revede în fața spectatorului. Privirea lui rămîne insensibilă, rece, fără expresie, fără repere, iar spectatorul îşi dă seama că Shoah este un film tocmai despre lipsa imaginii, despre înțelegea ororilor holocaustului pornind de la o lipsă cinematografică. Claude Lanzmann face appel la o de-figurare a decorului, care nu mai are valoare de simbol sau de personaj separat, ci de umplere imaginativă a unui gol moral. S-a spus deseori că după Auschwitz nu mai poate exista poezie[12] însă Claude Lanzmann ne demonstrează că orice formă de artă este absurdă după Holocaust.

[13]

În plan apropiat umăr, filmat din spate, urmărit din mers, în travelling anterior, de o cameră purată pe umăr, Srebnik ne prezintă locul şi vorbeşte. În acest plan se afirmă două imposibilități esențiale pe care le vom regăsi de-a lungul filmului: aceea a supraviețuitorului căruia îi este imposibil să povestească şi aceea a acompaniatorului căruia îi este imposibil să se reprezinte. Aceasta este o dificultate majoră pentru o artă a reprezentației şi a exprimării, care îşi prezintă, astfel, eşecul povestirii. Un element important în acest plan este prima apariție a lui Claude Lanzmann. Acesta, încă din introducere, îşi proclamă întreaga responsabilitate pentru aceast film, arătîndu-se alături de personajele sale, fiind, în acelaşi timp, o aparişie fizică şi psihică, susținîndu-i în procesul rememorării unor episoade dureroase sau chiar forțîndu-i să îşi amintească.

[11] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.
[12] Susan Gubar, în volumul *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew,* Indiana University Press, dezvoltă magistral această idee
[13] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

[14]

Al şaselea plan se termină cu un plan mare pe figurile lui Srebnik şi a lui Lanzmann, care oferă spectatorului un efect de maximă apropiere cu personajele. Îl regăsim Simon Srebnik într-un plan general al poeienii, filmat în tehnica plonjare uşoară, îndepărtîndu-se in mers pe fundaţia de piatră a unei foste clădiri şi exprimîndu-şi imposibilitatea de a-şi reprezenta acest loc. Locul este calm, liniştit. Personajul apare din ce în ce mai mic în cadru.

[15]

Într-un contracîmp raportat în paralel cu planurile de la începutul secvenţei, Simon Srebnik este într-o barcă ce se deplasează de la dreapta la stînga. Simbolic, aceasta este o deplasare care prezintă întoarcerea în timp. Pe mal observăm biserica satului şi cîmpuri cultivate: este clar că ţărani polonezi locuiau foarte aproape de locul unde se găsea lagărul de exterminare. Claude Lanzmann va păstra de-a lungul filmului aceeaşi filozofie faţă de personajele ne-evrei : el nu se mulţumeşte să renască amintiri, el vrea să ştie şi ce gîndesc aceştia în momentul prezent despre exterminarea evreilor şi despre poziţia lor în timpul războiului. Compasiunea este afirmată în permanenţa ei, dar şi acceptarea implicită şi ruşinoasă a acestor acţiuni.

[14] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.
[15] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

[16]

Plan apropiat umăr de chipul unui țăran polonez care analizează situația lui (acesta cînta în timp ce alți oamnei erau uciși) ca un rezultat al ironiei sadice a germanilor. Claude Lanzman nu face nici un comentariu, însă lasă pe ecran figura foarte expresivă a țăranului, iluminată de un surîs maliții os.

Deşi acest film poate fi analizat "la rece", cum tocmai am făcut acum, analizînd secvențele şi descriindu-i simbolistica, în el persistă un mister care nu poate fi explicat. Realitatea concentrațională nu este un simplu fapt printer altele în istorie, de unde imposibilitatea povestirii acestuia într-o formă narativă. Claude Lanzmann reuşeşte să ne prezinte pasivitatea martorilor care au fost abrutizați prin indiferență.

Simon Srebnik spune : *On ne peut pas raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela*. (Acest lucru nu se poate povesti. Nimeni nu îşi poate imagina ce s.a întîmplat aici. ŞI nimeni nu poate înțelege)

Realitatea concentrațională depăşeşte puterea de înțelegere a oricui, nu putem decît să fim martori pasivi ai unor evenimente atroce.[17]

[18]

Franz Suchomel, un SS responsabil la Treblinka, prezintă, cu o voce rece, bilanțul convoiaelor şi prezintă mecanic tehnica gazării : *On a déchargé des demi-morts et des demi-fous* (...) *On les a entassés, empilés les uns sur les autres* (...) *comme du bois*. (I-am descărcat pe cei pe jumătate morți şi cei pe jumătate nebuni şi i-am pus unii peste alții, ca pe lemne).

[16] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.
[17] Claude Lanzmann a afirmat într-un interviu: *Să pretinzi că ai înțeles Holocaustul este un act de cinism, de barbarie.*
[18] imagine extrasă din *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

În concluzie, filmul Shoah devine un loc comun al unei umanități care şi-a pierdut reperele morale[19]. Filmul lui Claude Lanzmann a devenit un clasic al cinematografiei, pentru că este clasic, sobru, profund. Nu este un film numai despre victimele holocaustului, ci mai mult despre călăii acestora, despre acei oameni care şi-au continuat viețile deasupra vreunei întrebări morale, fără să se gîndească la enormitatea faptelor lor. Alți artişti înaintea lui au reprezentat ororile răzoiului: Shostakovitsch în simfoniile lui a prezentat luptele din Leningrad; Picasso în Guernica a redat durerea spaniolilor, însă Lanzmann, atunci cînd a filmat *Shoah* , a prezentat nu o durere artistică, melancolică, ci o crimă industrială, care dore eliminarea totală a evreilor, această crimă unică, care a trimis chiar şi copiii în camerele de gazare, sub pretextul că aceştia nu trebuie să crească, pentru a nu se putea răzbuna pentru moartea părinților lor, a fost realizată cu o inteligență administrativă şi tehnică remarcabile prin cinism, reprezentînd decădearea colectivă a valorilor umaniste şi creştine europene. Lanzmann reuşeşte să ne prezinte această stare de fapt fără să facă vreun comentariu eseistic, lăsînd spectatorului posibilitatea de a trage concluzii. El îl face pe spectator, practic, partenerul său în această creație cinematografică, lăsîndu-i acestuia dreptul interpretărilor diverse, însă ghidîndu-i, de asemenea, sensul înțelegerii faptelor. Arnaud Desplechin a spus despre el că ar fi un cineast furios, încrîncenat, dar acest lucru nu se observă la nivelul imaginilor, ci al îndîrjirii de a face un film atît de concentrat din punct de vedere emoțional, de o lungime extraordinară. Lanzmann trebuie să fi fost supus unei presiuni morale incredibile, în periplul său rin Chelmno, Treblinka, Sobibor, Belzec, Auschwitz I, Birkenau. Am putea spune despre filmul acesta documentar că este « corect » din punct de vedere cinematografic, avînd un tip de filmare clasic, aproape indiferent. Anotimpurile şi peisajele naturale sînt decorul interviurilor, formînd un cerc hipnotic în care motivele acestei crime imense nu vor fi aflate niciodată.

Bibliografie

1. CAMPER, Fred *SHOAH'S ABSENCE*, Motion Picture *No. 4, Winter/Spring 1987*
2. DEGUY Michel (dir.), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.
3. DOUSSOT, Michel *Le journaliste et Shoah* (*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)
4. FORGES, JF, *Le cinéma de Claude Lanzmann*, cinéma de la vérité, vérité du cinéma, Telerama, Paris 1994
5. FORGES, Jean-François, *Éduquer contre Auschwitz*, Pocket, coll. « Agora », 2004.
6. HILBERG Raoul, *La Destruction des juifs d'Europe*, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1992.
7. LANZMANN Claude (préf. Simone de Beauvoir), *Shoah*, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Le texte intégral du film (paroles et sous-titres).
8. OSTERERO Marie-France, « De l'histoire à la mémoire », *Hors cadre*, n° 9 : « Film/Mémoire », Presses Universitaires de Vincennes, février 1991.
9. PAULIN, Rene *Histoire, geographie et Shoah de Claude Lanzmann* (*Télescope,* n° 183, 31 janvier 1998)
10. RAMOGNINO, Pierre *Shoah et la liberte*, (*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)

[19] Arnaud Desplechin, unul dintre cei mai mari cineaşti francezi, a scris, în postfața cărții sale *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Gallimard 1995 : *" Lanzmann est le cinéaste le plus enragé, le plus physique, le plus audacieux et le plus vivant que je connaisse "*. (Lanzmann este cineastul cel mai furios, cel mai fizic, cel mai îndrăzneț şi cel mai viu din cîți am cunoscut pînă acum)

11. SHNUR Emma, « Pédagogiser la Shoah ? », *Le Débat*, n° 96, Gallimard, sept.-oct. 1997.
12. TORNER Charles (préf. Claude Lanzmann), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, L'Atelier, 2001.
13. WIEVIORKA Annette, *Auschwitz, soixante ans après*, Robert Laffont, 2005.
14. *Shoah*, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.